



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 4 (98) 2022

Ежеквартальный
музыковедческий
журнал

Учредитель
Литературное агентство
«ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017081 от 02.08.99
Выдано Государственным
комитетом РФ по печати

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ
Методологии исторического
музыкознания Московской
консерватории

Редколлегия:
**В. В. Березин, А. Г. Коробова,
С. Н. Лебедев, А. А. Панов,
Р. Л. Поспелова, Л. Д. Пылаева,
Е. Д. Резников, М. А. Сапонов,
И. П. Сусидко**

✉ 125009, Москва,
ул. Б. Никитская, д. 13/6

Тел. редакции:
(495) 469-12-05; (499) 966-59-89
e-mail: stmus@mail.ru
<http://www.stmus.ru>

Подписано в печать 06.12.2022.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. — 3,5.
Уч.-изд. л. — 4,0. Печать офсетная.
Тираж 500 экз.

Отпечатано на полиграфическом
предприятии «ШАНС»
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© «Старинная музыка», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Жанры и формы старинной музыки

Юрий Бочаров. Заметки о барочных balletti 1

Музыка эпохи Возрождения

Глеб Конькин, Николай Тарасевич.
«Священные песнопения»: к истории понятия. 8

Исторические экскурсы

Анна Фарбак. «Будучи дальше от солнца,
мы позднее взрослеем»: «Пророчица» Генри Пёрселла 15

Аннотации и ключевые слова научных статей. 24

Все статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка»,
проходят обязательное научное рецензирование.

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией
редколлегии.

Редакция журнала
«Старинная музыка»
поможет в издании книг,
брошюр, научных статей

☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

*На 1-й странице обложки — портрет молодой леди с виолой да гамба
работы Антониса Ван Дейка (ок. 1635–1640).
Оригинал — Старая пинакотека (Мюнхен)*



Заметки о барочных balletti**

Слово «балет», под которым мы давно привыкли понимать прежде всего определенный вид музыкального спектакля с преобладающей ролью в нем хореографической составляющей, в действительности существует в художественной практике не одно столетие. И за это время в качестве специфического термина в разных национальных версиях (прежде всего *ballet* и *balletto*¹) оно использовалось весьма многообразно.

В самом деле, даже если ограничиться лишь итальянскими реалиями сравнительно недолгого временного периода рубежа XVI–XVII веков, мы, например, можем увидеть *balletto* в качестве наименования специально разработанной танцевальной композиции (своеобразного аналога ренессансного *ballo*), как об этом сообщает Фабрицио Карозо [VII]². Само же *ballo* – в составе названия сценического представления, примером которого является *Il ballo delle ingrato* (1608) Клаудио Монтеверди. И уж совсем неожиданным может показаться появление слова *balletto* во множественном числе (в качестве некоего обобщенного жанрового наименования) в названиях сборников светских вокальных композиций Джованни Джакомо Гастольди, опубликованных в 1590-е годы в Венеции [XII, XIII]³.

Если же иметь в виду собственно эпоху барокко, то в использовании данного термина



Ил. 1. Начальная сцена из «Комедийного балета королевы», считающегося первым в истории балетным спектаклем (гравюра работы Жака Патена, 1582)

в музыкальных источниках того времени наблюдаются как минимум две основные тенденции.

* Бочаров Юрий Семенович – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник научно-исследовательского центра методологии исторического музыковедения Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00152 «Жанры и формы старинной инструментальной музыки в аспекте аутентичного подхода к историческому музыковедению».

¹ Сразу же уточним, что данные термины в конкретных источниках (начиная с последней трети XVI и практически до середины XVIII столетия) могли иметь разную форму (например, *ballet* и *balet*, *balletto* и *baletto*), что в основном объясняется характерной для того времени вариантностью в написании многих слов.

² Подробнее об этом см. в статье Александры Максимовой [3].

³ С учетом уточнения *per cantare, sonare e ballare*, содержащегося в полных (развернутых) версиях названий данных изданий, приведенных на их титульных листах, под эту музыку можно было и танцевать (что, возможно, объясняет появление самого названия *Balletti*), не говоря уж о том, что допускалось ее инструментальное исполнение.

С одной стороны, балетами часто именовали сценические представления с танцами и пением. И если обратиться к французской традиции, которая уже с XVII века стала во многом определяющей в Европе, то представления эти могли быть разной степени развитости. Некоторые из них (в основном сравнительно ранние) были достаточно краткими¹. Иные же, в особенности сочинения в жанрах оперы-балета (*opéra-ballet*) или героического балета (*ballet-héroïque*), предназначенные для постановок в «Королевской Академии музыки» в Париже, напротив, представляли собой полноценные театральные спектакли в нескольких актах².

С другой стороны, довольно четко определилась сфера применения термина «балет», условно именуемая внетеатральной, которая и интересует нас в первую очередь. Она представлена образцами собственно инструментальной музыки, рассчитанными прежде всего на домашнее музицирование, а отчасти и на использование в качестве сопровождения для танцев (в основном в частной обстановке).

Как правило, такого рода сочинения создавали авторы, работавшие в Италии и немецкоязычных землях, где эта музыка в основном печаталась и, судя по многочисленным изданиям, была достаточно широко востребована. Весьма показательно в этой связи, что мы не найдем инструментальных «балетов» в наследии композиторов, творивших в Англии. В значительной мере это касается и их французских коллег, чьи сочинения такого рода представлены разве что в редких публикациях лютневой музыки первых десятилетий

XVII века, причем предпринятых в основном за пределами Франции³.

Но если литература о барочных театральными балетах весьма многочисленна⁴, то сугубо инструментальные «балеты», как ни странно, не привлекали к себе особого внимания музыковедов. Тем более после публикации в 1986 году книги Ричарда Хадсона «Аллеманда, баллетто и танец» [11] и выхода из печати в 2001 году второй редакции «Нового музыкального словаря Гроува», где «инструментальный» раздел обобщающей нормативной статьи “*Balletto*” принадлежит все тому же Р. Хадсону [12].

Он, в частности, обращает особое внимание на тот факт, что долгое время под «балетом» подразумевался определенный вид танца, известный как минимум со второй половины XVI в. Однако что это был за танец, однозначно установлено так и не было. В монографии 1986 года, основываясь на анализе многочисленных ренессансных лютневых табулатур, ее автор указывает, что это танец немецкого происхождения, который встречается в музыкальных источниках под названиями *allemande*, *balletto* или просто *tanz* [11] Однако позже (уже в словарной статье) утверждается, что *balletto* – танец итальянского происхождения [12], не говоря уже о том, что данный термин (с вариантами *bal* и *ballo*) использовался на Апеннинах для наименования различных иностранных танцев⁵, так что фактически выступал просто в качестве синонима слова «танец».

При этом Р. Хадсон совершенно справедливо уловил тенденцию, в соответствии с которой наименование *balletto* или *ballet* в музыке

¹ Так, например, в «Балете Королевы» (*Ballet de la Reine*), исполнявшемся в 1637 году в Париже, начитывается (согласно нотному тексту, зафиксированному в знаменитом Собрании Филидора) всего 4 сравнительно небольших танцевальных антре, завершающихся финальным танцем (*Le Grand Ballet*) [XVIII, с. 60–61].

² Например, оперы-балеты Андре Кампра «Галантная Европа» (*L'Europe galante*, 1697) и «Музы» (*Les Muses*, 1703) или же героические балеты Жан-Жозефа Муре «Любовь богов» (*Les amours des dieux*, 1727) и «Грации» (*Les Grâces*, 1735).

³ Например, в 8 книге собрания *Thesaurus Harmonicus* («Гармонический тезаурус») Жана Батиста Безара, где наряду с бранлями имеются 17 лаконичных пьес, каждая из которых обозначена как *Ballet* [III]. Подобным же образом называются 8 пьес, представленных в начале второй лютневой книги *Le Secret des Muses* («Тайна муз») Николя Валле [XXI].

⁴ Достаточно назвать хотя бы опубликованные во второй половине XX – начале XXI века капитальные монографии Мари-Франсуазы Крису [8; 9] и Жоржи Дюросуа [10], а также исследования Джеймса Рэймонда Энтони [5, 6]. И это не считая значительного количества научных статей.

⁵ Например, “*bal boemo, ballo francese and baletto polaco*” [12].

9

4. Ballet

The image shows a musical score for a piece titled "4. Ballet". It is arranged for four parts: Cantus I, Cantus II, Bassus, and Basso pro Organo. The score is in C major and 4/4 time. The first system consists of four measures. Below the notes, there are fingerings: 6, 6 5 / 4 3, 6, and 6 5 # / 4. The second system also consists of four measures, with a box containing the number "5" above the first measure. Below the notes, there are fingerings: 6 #, 6 #, and 6.

Ил. 2. Пьеса под названием “Ballet” из сборника Иоганна Розенмюллера “*Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden. Mit drei Stimmen und Basso pro Organo*” (Лейпциг, 1645) в виде современной партитуры (ред. Юхана Туфвессона, 2001)

Позднего Ренессанса и барокко хотя и не всегда, но довольно часто применялось к пьесам танцевального характера в виде сравнительно кратких композиций в гомофонном стиле — в двух- или (что чаще) четырехдольном метре, которые в большинстве случаев состояли из двух повторяющихся «колен»¹ (ил. 2).

Возможно, у этих пьес и был какой-то бытовой танцевальный прототип, но однозначно определить его при отсутствии конкретной документальной информации, думается, вряд ли возможно. Более того, складывается впечатление, что композиторы, используя названия *balletto* или *ballet* (по крайней мере, начиная с середины XVII столетия), вовсе не задумывались о конкретных жанровых истоках данных пьес и просто действовали в рамках давно сформировавшейся традиции.

В середине — второй половине XVII века образцы немецких инструментальных «балетов» в виде различных по характеру, но, как правило, небольших двухколенных пьес в четном метре и гомофонном стиле не раз входили в состав ансамблевых партит и увертюры разных авторов: от И. Розенмюллера [XIX] и И. Я. Лёве фон Эйзенаха [XVI] до Ф. Г. Эрлебаха [IX] и Г. Муффата [XVII]. Иногда встречаются они и в репертуаре 1-й половины XVIII века². Хотя, разумеется, барочные «балеты» немецких авторов не ограничиваются исключительно ансамблевым репертуаром: существовали, и клавирные пьесы с таким названием (например, в сюитах из «Музыкального Парнаса» И. К. Ф. Фишера [X]). Да и структура их в ряде случаев оказывалась более сложной³.

¹ Впрочем, в этом американский исследователь не оригинален, поскольку примерно о том же говорится в статье *Balletto* из «Музыкального словаря» Себастьяна де Броссара [VI].

² Например, *Balletto* в виде небольшой заключительной (5-й) части камерной трио-сонаты D-dur Телемана (TWV 42:D10), нередко именуемой (по названию ее первой части) Интрадой.

³ Так, в сборнике Андреаса Хаммершмидта *Neuer Paduanen, Galliarden, Balletten, Mascharaden, französischen Arien, Couranten und Sarabanden* (1638) [XV] лишь 5 из 12 балетов демонстрируют типичную двухколенную структуру. Остальные (при сохранении общей бинарности) более сложны по форме: их первую часть в большинстве случаев составляет как бы нормативный «двухколенный балет», а вторая часть не только строится на ином (хотя и интонационно-близком) музыкальном материале, но (что наиболее существенно) оказывается трехдольной, внося тем самым яркий внутренний метрический контраст в пределах целостной композиции.

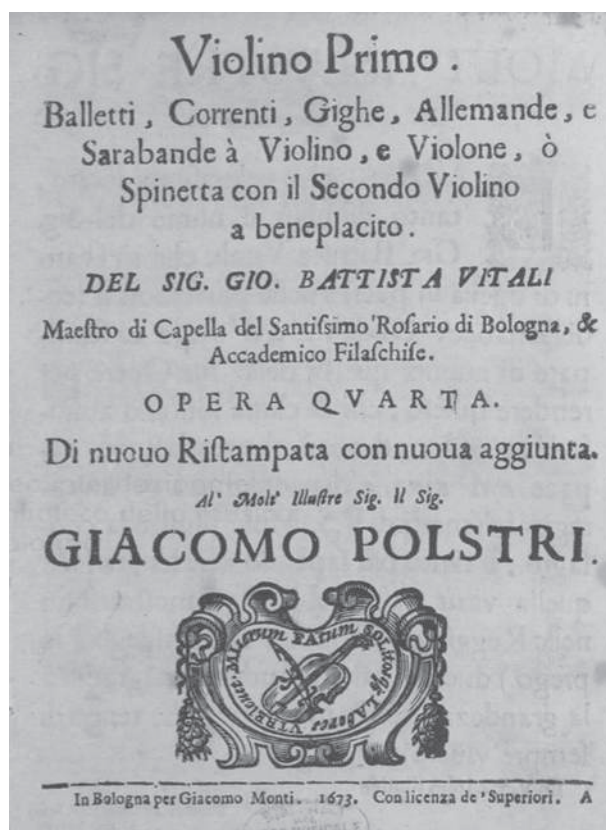
Что же до итальянских инструментальных balletti XVII столетия, представленных в виде отдельных пьес, то многие из них предназначались не только для игры, но и в качестве музыки для танцев. Это следует хотя бы из названий сборников, в которые они включены: на их титульных листах нередко присутствует указание *per sonare e ballare*. Но подобная практика все-таки не была повсеместной, поскольку многие издания (особенно в последние десятилетия XVII в.) были рассчитаны прежде всего на домашнее музицирование (в основном на исполнительские составы, присущие трио-сонатам либо сольной скрипичной музыке в сопровождении basso continuo).

Это касается прежде всего публикаций музыки таких видных композиторов эпохи барокко, как Джованни Баттиста Витали, Джованни Легренци, Джованни Баттиста Бассани, Джованни Боноччини, а также их современников. Причем термин *balletto* в них использован по-разному. Во множественном числе он, как правило, встречается в названиях сборников, обычно при перечислении жанров входящих в них пьес (ил. 3)¹. В единственном же числе данный термин присутствует уже не на титульных листах, а внутри сборников — непосредственно как жанровое наименование конкретной композиции².

В большинстве случаев balletti оказывались частями более крупных объединений. Они могли группироваться с себе подобными (так, из двух групп по 12 пьес каждого жанра сформирован opus 1 Дж. Б. Витали *Balletti e Correnti da camera* [XXIV]). Иногда balletto объединялся с какой-либо иной пьесой в единое целое по принципу так называемых парных танцев, что, в частности, имеет место в opus 1 Доменико Габриелли [XI], где в результате сложились 12 пар из balletto, с одной стороны, и упомянутых на титульном листе издания жиги, куранты, аллеманды и сарабанды — с другой.

¹ См., например, сборники камерной музыки Маурицио Каццати [VIII], Джованни Баттисты Витали [XXII], Антонио Гросси [XIV].

² В ряде случаев, однако, о наличии таковых композиций не сообщалось, но они тем не менее оказались включены в состав изданий, как это случилось, к примеру, при публикации в 1667 году камерных сочинений Джованни Марии Боноччини [V], где 2 из 38 танцевальных пьес озаглавлены *Balletto*.



Ил. 3. Титульный лист партии скрипки сборника сочинений opus 4 Джованни Баттисты Витали (Болонья, 1673)

Но чаще инструментальные balletto все-таки входят в состав многочастных конструкций, которые принято именовать циклическими. Нередко на 1-м месте, как бы заменяя аллеманду в образующихся последованиях танцевальных пьес. К примеру, в сборнике opus 1 Джованни Баттисты Бассани [II] присутствуют 12 рядов из balletto, куранты, жиги и сарабанды, а в *Balli in stile francese* op. 12 Дж. Б. Витали [XXV] balletto возглавляет 7 из 9 сюитных образований разного состава (большинство также из 4 частей).

Тем не менее начало подобных многочастных полиаффектных сочинений именно с balletto отнюдь не являлось незыблемым правилом. Поэтому, открыв, скажем, сборник камерных сонат Джованни Боноччини opus 1 [IV],

мы обнаружим, что в нем части под названием *Balletto* обычно оказываются вторыми в рамках циклических композиций, следуя за начальными *Adagio*.

Важно, однако, понимать, что инструментальные «балеты» немецких и итальянских мастеров эпохи барокко — это далеко не всегда просто отдельные танцы, тем более если не ограничиваться печатными изданиями и учитывать неопубликованные в то время рукописные материалы. И, наверное, в первую очередь это касается именуемых балетами многочисленных ансамблево-оркестровых композиций Иоганна Генриха Шмельцера, который, как известно, во второй половине XVII столетия служил при императорском дворе в Вене. В своей монографии, посвященной инструментальной музыке Г. Шмельцера и его младших современников — Г. И. Ф. Бибера и Г. Муффата, Чарльз Брюер сообщает о существовании примерно 150 *balletti* Шмельцера, сохранившихся в рукописях, которые ныне находятся в архивах Вены и чешского Кромержижа [7, с. 84]¹. Как правило, это многочастные композиции, составленные из музыки, под которую танцевали при дворе, либо представлявшие собой целостные музыкально-хореографические интермедии в операх². Далеко не все сочинения такого рода изданы к настоящему времени. Но, пожалуй, достаточно четкое представление о подобных *balletti* можно составить из тома «Венская танцевальная музыка второй половины XVII столетия», входящего в хорошо известную серию «Памятники музыкальной культуры Австрии» [XXVI]. В нем собрано немало многочастных разножанровых композиций, внешне практически ничем не отличимых от барочных сюит, которые (как автору этих строк уже приходилось писать [1; 2]), в действитель-

ности могли иметь самые разные наименования. Одним из них, как мы видим, являлось и *balletto*. Важно только иметь в виду, что в случае с венскими *balletti* мы имеем дело со своего рода «*post factum*-сюитами», в которых зафиксирована танцевальная музыка, созданная по конкретному поводу и, как правило, использованная по прямому назначению. Показательно, что эти *balletti* не были рассчитаны на публикацию³. Тогда как «стандартные» барочные сюиты (в виде более или менее четко структурированных подборок разножанровых пьес в едином тоне) создавались в расчете на будущее многократное и разнообразное использование в качестве репертуара для обучения музыки и домашнего музицирования (в виде сольных композиций) или же в качестве застольной, пленэрной и иной фоновой музыки (в виде ансамблево-оркестровых композиций).

И кстати, в этом отношении «стандартным» сюитам близки образцы барочных полиаффектных сонат, получивших при издании наименование *Balletti*. Речь в данном случае идет о некоторых публикациях итальянской камерной музыки начала XVIII века, наиболее яркими из которых оказываются *opus 3* Томмазо Альбинони [I] и *opus 4* Роберто Валентине [XX]. Присутствующие на титульных листах этих изданий слово *Balletti* на титульных листах фактически оказывается синонимом наименования «камерные сонаты», ибо каждый из названных сборников состоит из 12 преимущественно четырехчастных сонат — сочинений, имеющих разве что генетические (т. е. уже весьма опосредованные) связи с танцевальной практикой.

Таким образом, барочные инструментальные «балеты», которые мы условно определили как внетеатральные, были, как следует

¹ В этом чешском городе, входившем в империю Габсбургов, во второй половине XVII в. находилась резиденция князя-епископа Карла Лейхтштейн-Кастелькорна, славившаяся своей музыкальной капеллой.

² Например, «Балет нимф» (*Balletto di Ninfe*), написанный к постановке оперы Антонио Драги «Леонид в Тегее» (*Leonida in Tegea*, 1670).

³ Впрочем, это не отрицает того, что балеты Шмельцера, как справедливо заметила Е. М. Назарова, «благодаря выразительной кантилене, богатому гармоническому наполнению, развитым инструментальным партиям вполне могут исполняться в концертах как самостоятельные сочинения» [4, с. 10].

из вышеизложенного, достаточно широко распространены в музыке немецких и итальянских композиторов того времени. Многие из этих композиций представляли собой небольшие и несложные (как правило, «двухколенные») по форме гомофонные пьесы в четном метре, включенные в состав различного характера сборников, рассчитанных преимущественно на ансамблевое исполнение и использование не только в качестве репертуара для бытового музицирования, но и отчасти в качестве сопровождения для танцев. При этом пьесы, именуемые *Balletto* или *Ballet* (*Balet*), как минимум со второй половины XVII века, довольно часто входили в состав многочастных образований сюитного типа, занимая в них разные места (нередко первое – на манер аллеманды).

Однако в музыкальных источниках эпохи барокко «балетами» могли именоваться не только отдельные пьесы, но и более сложные конструкции в виде многочастных партит, созданных в качестве хореографических интермедий в крупных музыкально-сценических произведениях либо явившихся отражением практики придворных представлений с танцами. А в первой четверти XVIII века в Италии под названием *Balletti* иногда публиковались сборники, составленные из камерных сонат – полиаффектных сочинений из нескольких структурно завершенных частей, многие из которых обозначены как вполне конкретные танцы (куранты, сарабанды, жиги и др.) – при том, что «признаки первичных бытовых жанров здесь если и присутствуют, то в завуалированном виде» [2, с. 280].

Литература

1. Бочаров Ю. С. Сюита в эпоху барокко: к истории жанрового наименования // Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. № 1 (21). С. 56–65.
2. Бочаров Ю. С. Сюита vs соната в эпоху барокко // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Т. 10 (2020). Вып. 2. С. 210–229.
3. Максимова А. Е. Музыкальные жанры в трактате Фабрицио Карозо «Благородство дам» («Nobiltà di Dame», 1600) // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 56–93.
4. Назарова Е. М. Венский придворный капельмейстер Иоганн Генрих Шмельцер и его истинные заслуги перед историей музыки // Старинная музыка. 2016. № 1. С. 1–10.
5. Anthony, James R. The Opera-ballet of André Campra: a Study of the First Period French Opera-ballet. Vol. 1–2. Los Angeles: University of Southern California, 1964.
6. Anthony, James R. French Baroque Music From Beaujoyeux to Rameau. New York: Norton, 1974 (2/Portland: Amadeus, 1997).
7. Brewer, Charles E. The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and Their Contemporaries. Farnham: Ashgate, 2011.
8. Christout, Marie-Françoise. Le ballet de cour au XVIIe siècle. Genève: Minkoff, 1987.
9. Christout, Marie-Françoise. Le ballet de cour de Louis XIV, 1643–1672, mises en scène. Paris: Picard, 1967 (2/2005).
10. Durosoir, Georgie. Les Ballets de la cour de France au XVIIe siècle: ou Les fantaisies et les splendeurs du Baroque. Genève: Papillon, 2004.
11. Hudson, Richard. The Allemande, the Balletto, and the Tanz. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
12. Hudson, Richard; Cusick, Suzanne. Balletto // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 2. London: Macmillan, 2001. P. 599–602.

Источники

- I. Albinoni, Tommaso. Balletti a trè, due violini, violoncello e cembalo. Opera Terza. Venetia, Giuseppe Sala, 1701.
- II. Bassani, Giovanni Battista. Balletti, Correnti, Gighe, e Sarabande à Violino, e Violone, ouero Spinetta, con il Secondo Violino à beneplacito. Opera Prima. Bologna: Giacomo Monti, 1677.
- III. Besard, Jean Baptist. Thesaurus Harmonicus. Cologne: Gerardus Greuenbruch, 1603.
- IV. Bononcini, Giovanni. Trattenimenti da camera a trè, due violini e violone, con il basso continuo per il cembalo. Bologna: Giacomo Monti, 1685.

- V. *Bononcini, Giovanni Maria*. Delle sonate da camera e da ballo. Venetia: Francesco Magni Gardano, 1667.
- VI. *Brossard, Sébastien, de*. Dictionaire de musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens & François les plus usitez dans la Musique. Paris: Christoph Ballard, 1703.
- VII. *Caroso, Fabritio*. Nobilità di Dame. Venetia: Presso il Muschio, 1600.
- VIII. *Cazzatti, Maurizio*. Correnti, Balletti, Gagliarde. A 3. è 4. Bologna: Francesco Magni, 1659.
- IX. *Erlebach, Philipp Heinrich*. VI. Ouvertures, begleitet mit ihren darzu schicklichen Airs, nach französischer Art und Manier. Nürnberg: Johann Jonathan Felsecker, 1693.
- X. *Fischer, Johann Caspar Ferdinand*. Musicalischer Parnassus, oder ganz neu unter dem Nahmen der IX Musen, gleicherweiss in IX Parthien bestehend und auff das Clavier eingerichtetes Schlag-Werck. Augsburg: Johann Christian Leopold, 1700.
- XI. *Gabrielli, Domenico*. Balletti, Gighe, Correnti, Alemande e Sarabande à Violino, e Violone, ò Spinetta con il Secondo Violino à beneplacito. Bologna: Giacomo Monti, 1684.
- XII. *Gastoldi, Giovanni Giacomo*. Balletti a cinque voci, con li suoi Versi per cantare, sonare, & ballare. Venetia: Ricciardo Amadino, 1591.
- XIII. *Gastoldi, Giovanni Giacomo*. Balletti a tre voci, con la intavolatura del liuto, per cantare, sonare, & ballare. Venetia: Ricciardo Amadino, 1594.
- XIV. *Grossi, Andrea*. Balletti, Correnti, Sarabande, e Gighe a trè. Opera Prima. Bologna: Giacomo Monti, 1678.
- XV. *Hammerschmidt, Andreas*. Neuer Paduanen, Galliarden, Balletten, Mascharaden, franzosischen Arien, Couranten und Sarabanden. Teil 1. Freiberg: Georg Beuther, 1638.
- XVI. *Löwe von Eisenach, Johann Jacob*. Synfonien, Intradan, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten, Sarabanden, mit 3. oder 5. Instrumenten. Bremen: Jacob Köhler, 1657;
- XVII. *Muffat, Georg*. Florilegium Primum. Augsburg: Jacob Koppmayr, 1695.
- XVIII. Recüeil de Plusieurs Anciens Ballets Dancez Sous les Regnes de Henry 3. Henry 4. Et Louis 13. Depuis l'An 1575 Jusqu'à 1641 / Recherchez et mis en ordre par Philidor l'Aisé Ordinaire de la Musique du Roy en 1690. Tome 2e. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107418q/f5.item>
- XIX. *Rosenmüller, Johann*. Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden. Mit drei Stimmen und Basso continuo. Leipzig: Heinrich Nerlich, 1645.
- XX. *Valentine, Roberto*. Balletti da camera a trè, due cioè Violini con il Basso. Opera Quarta. Roma: Mascardi, 1711.
- XXI. *Vallet, Nicolas*. Le Second Livre de Tablature de Luth, intitulé *Le Secret des Muses*. Amsterdam: Jan Jansz, 1619.
- XXII. *Vitali, Giovanni Battista*. Balletti, Correnti e Capricci per Camera. A Due Violini & Violone. Opera Ottava. Venetia: Gardano, 1683.
- XXIII. *Vitali, Giovanni Battista*. Balletti, Correnti, Gighe, Allemande, e Sarabande à Violino, e Violone, ò Spinetta, con il Secondo Violino à beneplacito. Opera Quarta. Bologna: Giacomo Monti, 1673;
- XXIV. *Vitali, Giovanni Battista*. Balletti e Correnti da camera. A due Violini, col suo Basso continuo per Spinetta, o Violone. Opera Prima. Bologna: Marino Siuani, 1666.
- XXV. *Vitali, Giovanni Battista*. Balli in stile Francese à cinque Stromenti. Opera Duodecima. Modena: Antonio Vitaliani, 1685.
- XXVI. Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhundert. Graz: Akademischen Druck- u. Verlagsanstalt, 1960 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 56).





«Священные песнопения»: к истории понятия

XVI век – время активного развития нотопечатания, благодаря которому сочинения ренессансных авторов стали доступными для достаточно широкой аудитории, включавшей в себя не только музыкантов-профессионалов, но и любителей. Немалую часть этого репертуара составляли инструментальные (прежде всего лютневые) композиции. Однако преобладали все-таки образцы музыки вокальной, которая, как правило, публиковалась в авторских и коллективных сборниках. Из них одни состояли из фротолл, мадригалов, вилланелл и других популярных светских жанров. Другие, напротив, включали в себя мессы и прочие откровенно литургические песнопения. Однако существовала и довольно многочисленная категория музыкальных книг, составленных из различного рода сочинений преимущественно духовного содержания, которые не были рассчитаны однозначно на музыкальное оформление церковных служб, хотя и именовались *Cantiones sacrae*, т. е. «священными песнопениями» (иначе «духовными песнями»¹).

Несмотря на то, что ряд работ современных исследователей² посвящен вполне конкретным сборникам, именуемым подобным образом, осмыслению самого этого феномена внимание специально не уделялось. Тем не менее

данная тема вполне заслуживает и отдельного рассмотрения. В этой связи сразу же отметим, что в настоящей статье речь пойдет не о современном значении понятия «священное песнопение», под которое попадают практически любые вокальные композиции на тексты религиозного содержания, а о его подчеркнута аутентичной версии в музыкальных источниках эпохи Возрождения, где данное словосочетание, как правило, использовалось на титульных листах музыкальных книг в латинской версии, причем непременно во множественном числе, а именно *Cantiones sacrae* (*Sacrae cantiones*) или *Cantionum sacrarum*.

Обычно сочинения, включенные в такого рода книги, являются мотетами, т. е. отдельными вокальными полифоническими сочинениями, в большинстве случаев написанными на духовный текст³. И в этой связи вполне закономерным представляется вопрос, имеются ли различия между ренессансным «песнопением» (*cantio*) и мотетом, и если да, то каковы они? Для ответа на него обратимся к конкретным музыкальным источникам.

Как известно, сборники мотетов в эпоху Возрождения имели различные названия. Один из сравнительно ранних примеров – *Motetti de la corona*⁴ («Мотеты короны»). Само

* **Конькин Глеб Александрович** – студент V курса научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. **Тарасевич Николай Иванович** – доктор искусствоведения, проректор по учебной и методической работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

¹ Именно такой вариант перевода предлагает С. Н. Лебедев [1].

² Например, Дж. Вуда [13], Ю. Москвиной [2] или С. Грота [6].

³ «В качестве текстовой основы, – пишет С. Н. Лебедев применительно к ренессансным мотетам, – использовались псалмы <...>, фрагменты из пророческих книг и другие тексты Вульгаты либо парафразы библейских текстов (такие мотеты часто включались в сборники под названием «*Cantiones sacrae*» – «Духовные песни»), а также свободно сочиненные тексты «на случай» (по поводу освящения храма, интронизации, светского или духовного лица, военного триумфа, династического брака и др.)» [1].

⁴ *Motetti de la corona. Libro primo. Fassombrone: Ottaviano Petrucci, 1514; Libri II–IV. Fassombrone: Ottaviano Petrucci, 1519* (с нотами можно ознакомиться на сайте электронного хранилища Королевского университета Холлоуэй: <https://repository.royalholloway.ac.uk/items/9995d2fc-7116-2e73-1718-f8f35aa2e24c/1/>).

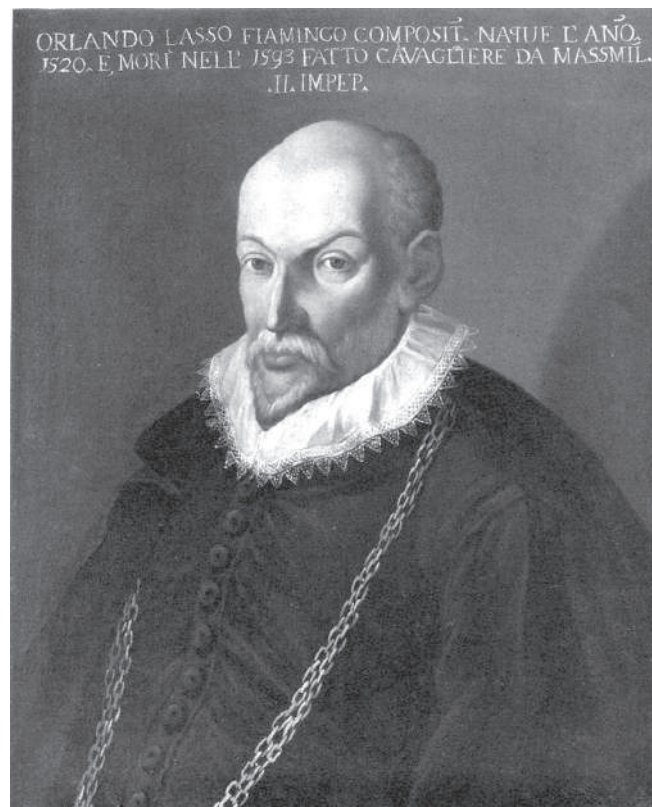
название данного собрания в четырех томах, опубликованного Оттавиано Петруччи в 1514 и 1519 годах, не просто отсылает нас к титульному листу издания, на котором изображена корона¹, но и весьма красноречиво говорит о жанре вошедших в сборник сочинений. Среди их авторов – крупнейшие мастера музыки Ренессанса, такие как Жоскен Дебре (его мотет открывает первый том), Адриан Вилларт, Жан Мутон.

В том же ряду и четыре сборника многочисленных сочинений преимущественно франко-фламандских авторов, изданных в 1532 и 1539 годах в Лионе Жаком Модерном в рамках единой серии *Motteti del Fiore* («Мотеты цветов»)². Можно вспомнить также и о пяти книгах мотетов Палестрины³, на титульных листах которых жанровое определение однозначно указано самим автором.

Заметим, что в указанных нами изданиях слово *cantiones* отсутствует. В то же время многие сборники, содержащие его в своих названиях, имеют пояснение “*vulgo moteta (mutetas/motetas) vocant (nuncupantur)*”⁴. Подобное уточнение встречается, например, в названиях шести книг *Sacrarum Cantionum* Филиппа де Монте (1572–1600)⁵, в публикациях сочинений Клементина-не-Папы (*Cantionum Sacrarum*, 1559)⁶, и конечно, Орландо Лассо (*Selectissimae Cantiones*, 1568; *Cantionum*, 1573)⁷. *Magnum opus musicum*, посмертный сборник композитора⁸, также имеет обозначение “*Complectens omnes cantiones quas motetas vulgo vocant*” («Собрание

всех песнопений, которые обычно называются мотетами»). Вместе с тем, в сборнике *Cantiones sacrae* (1602)⁹, включающем сочинения Фернандо и Орландо Лассо, имеется уточнение другого рода: “*magnificent vocant*” («именуемые магнификатами»).

В последнем случае значение понятий «мотет» и «песнопение» явно не совпадает.



Ил. 1. Орландо ди Лассо. Портрет работы неизвестного художника (кон. XVI в.). Оригинал – Международный музей и музыкальная библиотека (Болонья)

¹ Выбор такого названия для авторов статьи остался неизвестен, никакого посвящения книги партий также не содержат.

² См. сайт цифрового хранилища книг партий Баварской Государственной Библиотеки (шифры изданий: 4 Mus. pr. 163 # Beibd. 4–7). URL: <https://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/>.

³ *Palestrina, Giovanni Pierluigi da*. Liber primus motetorum. Roma: Eredi di Valerio & Aloysio Dorico, 1569; Liber secundum motetorum. Venetiis: Hieronimus Scotto, 1572; Liber motetorum tertius. Venetiis: Hieronimus Scotto, 1575; Liber motetorum quartus. Roma: Alessandro Gardano, 1584; Liber motetorum quintus. Roma: Alessandro Gardano, 1584.

⁴ Лат.: «обычно именуемые мотетами».

⁵ Заметим, что Филипп де Монте опубликовал шесть книг *Sacrarum Cantionum*, если исходить только из названия сборников. Но фактически их семь, поскольку Четвертая книга озаглавлена *Libro quarto de motetti* («Четвертая книга мотетов»), а в следующей, пятой по счету, книге заголовок «Священные песнопения» возвращается. См. сайт цифрового хранилища книг партий Баварской Государственной Библиотеки. URL: <https://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/>.

⁶ *Clemens non Papa, Jacobus*. Liber quartus cantionum sacrarum vulgo moteta vocant, quatuor vocum. Leuven: Pierre Phalèse, 1559.

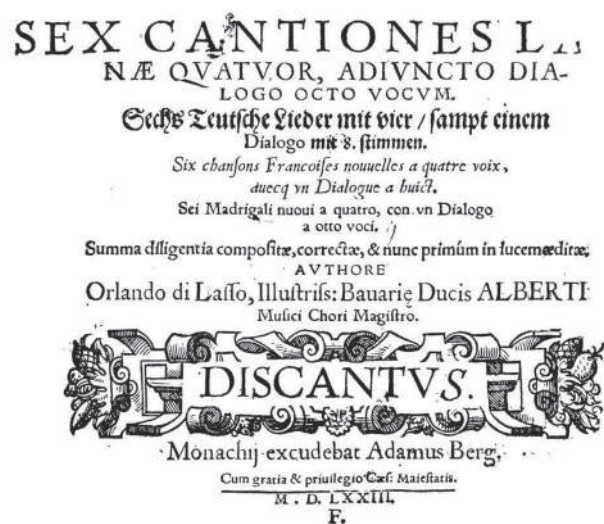
⁷ *Lasso, Orlando di*. *Selectissimae cantiones*. Noribergae: Theodor Gerlach, 1568; *Cantionum quas mutetas vocant*. Monachium: Adamus Berg, 1572.

⁸ *Magnum opus musicum Orlandi de Lasso, Capellae Bavaricae quondam Magistri*. Monachium: Nikolaus Henricus, 1604.

⁹ *Lasso, Orlando et Fernando de*. *Cantiones sacrae*. Liber primus. Monachium: Nikolaus Henricus, 1602.

Существуют также примеры, когда *cantiones* выступает в роли жанрового определения в одном ряду с наименованием подчеркнуто светских жанров. Наиболее яркий из них, это, пожалуй, опубликованный в 1573 году сборник Лассо из 28 вокальных сочинений¹. Четыре его раздела, по шесть четырехголосных вокальных композиций в каждом (на латинском, немецком, французском и итальянском языках), завершаются четырьмя диалогами на восемь голосов. При этом, как несложно заметить, *cantiones* здесь фактически означает «песни на латинском языке» (ил. 2).

Что же касается мотетов, то далеко не всегда они специально сочинялись для определенного издания. Скорее была распространена практика, когда одно и то же произведение входило в состав разных сборников. Так, мотет Лассо *Missus est angelus Gabriel* («Ангел Габриэль был послан Богом») был опубликован сначала в *Perornatae sacrae cantiones liber secundus* («Второй книге изысканных священных песен»)², а затем в упомянутых уже *Selectissimae Cantiones* и *Magnum opus musicum*. Сочинение Палестрины *Solve jubente Deo* («Ослабьте по велению Бога») также было напечатано первоначально в «Первой книге мотетов» (1569), а впоследствии попало в сборник *Corollarium Cantionum sacrarum* («Венок или Собрание священных песен», 1590)³. Тем более что от книг мотетов, как указывает Ю. Москвина [2, с. 210–211], не требовалось соблюдения единой «сюжетной линии» или приуроченности к праздникам церковного календаря. Хотя это и не запрещалось. К примеру, мотеты из *Corollarium Cantionum sacrarum* распределены по 13 разделам, каждый из которых связан с одним из главных событий церковного года (Рождеством, Обрезанием, Богоявлением, Троицей и др.). Разделы четко указаны в Перечне



Ил. 2. Титульный лист партии дисканта сборника Орландо Лассо из 28 вокальных сочинений на латыни, немецком, французском и итальянском языках (Мюнхен, 1573)

произведений (*Index*)⁴ в начале книг партий. Среди авторов значатся знаменитые композиторы: де Монте, Палестрина, Клаудио Меруло и другие.

Указание «священные» отчасти предполагает возможность исполнения этой музыки во время богослужений, но в первую очередь отсылает к характеру текстов. Чаще всего здесь использовались строки из Псалтири, антифонов, офферториев и респонсорий. Между собой они могли по-разному комбинироваться. Например, в мотете Жоскена *Misericordias Domini* («Милосердный Боже») из *Motetti de la corona* соединены фрагменты из нескольких псалмов (70, 85, 88, 144 и других), причем это сочленение даже не стихов, а полустихий, процитированных, однако, достаточно точно. Нередко распевались и прозаические тексты, чаще из Нового Завета. Так, текст мотета Лассо *Zachaeae festinans descende* («Закхей, сойди скорее») заимствован из 19 главы Евангелия от Луки. Также в основу могла быть положе-

¹ Lasso, Orlando de. Sex Cantiones Latinae Quatuor, adiuncto Dialogo octo vocum | Sechs Teutsche Lieder mit vier sampt einem Dialogo mit 8. stimmen | Six chansons Françoises nouvelles a quatre voix, auecq un Dialogue a huit | Sei Madrigali nuoui a quatro, con un Dialogo a otto voci. Monachium: Adamus Berg, 1573.

² Lasso, Orlando di. Perornatae sacrae cantiones. Liber secundus. Venetiis: Girolamo Scotto, 1565.

³ Corollarium cantionum sacrarum. Noribergae: Catharine Gerlach, 1590.

⁴ Любопытно, что в Перечне повторено все то же жанровое определение «священные песнопения»: “Sacrarum cantionum de praecipuis anni festis index” («Перечень священных песнопений главных праздников года»).

на и духовная поэзия, не имеющая отношения к литургической практике, так называемые неканонические тексты, часто авторские парафразы псалмов. Среди подобных образцов следует указать на мотет того же Лассо *Infelix ego* («Несчастный я»), опубликованный в Четвертой книге *Sacrae cantiones* (1566) и в *Selectissimae cantiones* (1579). В нем автор обратился к известному стихотворению в прозе Джироламо Савонаролы, являющемуся по сути парафразой 51 псалма¹. Неканонический источник применил и Уильям Бёрд в мотете *Tribue Domine* («Даруй, Господи»), положив на музыку стихотворение в прозе св. Августина Гиппонского [10].

Иногда сборники «священных песнопений» попадают и сочинения светского содержания на латыни. Это, скажем, касается мотета Лассо *Deliciae Phoebi* («Восторг Феба»), который был опубликован в «Первой книге мотетов на 5 и 6 голосов», «Третьей книге «Священных песнопений», а также во втором томе так называемой «Музыкальной сокровищницы»². Такая же ситуация и с другими «песнями» светского содержания, опубликованными в указанных сборниках: *Te spectant, Reginalde* («Пусть тебя хранят небеса, Реджинальд») и *Heroum soboles, amor orbis, Carole* («Потомок героев, любимец мира, Карл»)³.

Тем не менее светские композиции в сборниках «священных песнопений» все-таки являются скорее исключениями, поскольку определение *sacrae* указывает прежде всего на «духовный» («священный») характер музыки⁴. Однако при этом надо иметь в виду, что хотя бы часть сочинений из подобных сборников, по всей видимости, предназна-

чалась для исполнения не только в церкви, но и в приватной обстановке. Как утверждает Алан Браун применительно к «Священным песнопениям» У. Бёрда, мотеты из этого собрания «очевидно, рассматривались как камерная ансамблевая музыка с латинским текстом и, несомненно, исполнялись и как сочинения светские» [5, с. VIII]. Исследователь также отмечает, что при этом могли принимать участие исполнители на виолах и лютне [там же].

Добавим, что варианты названий собраний ренессансных мотетов весьма разнообразны, так что слова *cantiones* или *motetti* могли в них и вовсе отсутствовать. В частности, в Международном каталоге музыкальных источников (RISM)⁵ встречаются, например, такие заглавия, как *Selectissimae symphoniae* («Избранные гармонии»), *Ecclesiasticarum cantionum* («Церковные песни»), *Symphoniae iucundae* («Радостные гармонии»). К ним же примыкает отпечатанное в 1600 в Нюрнберге Паулем Кауфманом большое собрание музыки разных авторов *Sacrarum symphoniarum continuatio* («Собрание священных гармоний»)⁶.

Нередко сборники содержали посвящения тому или иному покровителю или высокопоставленному лицу. К примеру, Третья книга мотетов Палестрины посвящена герцогу Альфонсу II д'Эсте. Публикации также сопровождалась символическими изображениями, что характерно, к примеру, для многих изданий Пьера Фалеза, содержащих на титульном листе изображение музы Мельпомены (*ил. 3*).

Иногда публикации мотетных собраний явно связывали с идеей укрепления национального самосознания. Например, книга

¹ Данное стихотворение было написано Савонаролой в тюрьме за несколько дней до казни [9, с. 28].

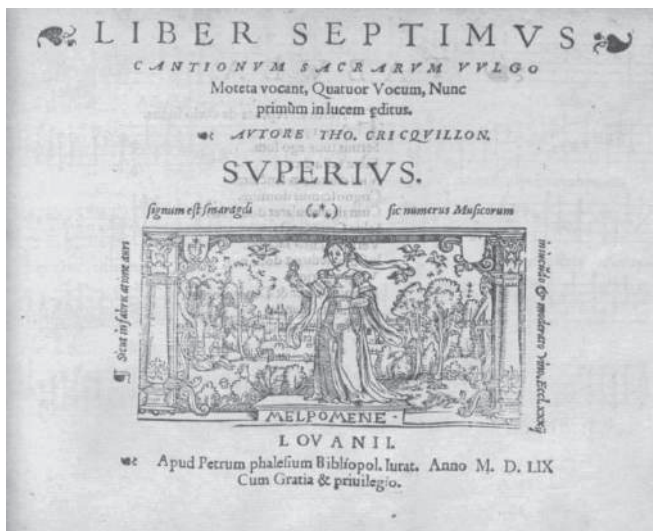
² *Lasso, Orlando di. Il primo libro de mottetti a 5-6 voci nuouamente posti in luce.* Anvers: Jan Laet, 1566; *Sacrae cantiones. Liber tertius.* Venetiis: Antonio Gardano, 1566; *Le Trésor de musique d'Orlande de Lassus, prince des musiciens de notre temps.* Genève: Simon Goulart, 1582.

³ Кстати, все три сочинения на светские тексты принципиально ничем не отличаются от сочинений определенно духовного содержания. Это многоголосные композиции, написанные в технике сквозного имитационного письма (они соответствуют мотетной форме 1-го рода, по В. В. Протопопову).

⁴ Весьма показательное название одного из сборников Таллиса—Бёрда *Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur* («Песни, которые зовутся священными из-за их содержания»).

⁵ См.: <https://opac.rism.info/index.php?id=4>.

⁶ *Sacrarum symphoniarum continuatio.* Noribergae: Apud Paulinum Kaufmannum, M.D.C.



Ил. 3. Титульный лист партии супериуса Седьмой книги мотетов Томаса Крекийона (Лувен, 1559)

Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur Томаса Таллиса и Уильяма Бёрда, призванная продемонстрировать достижения английской композиторской школы¹, была определенно нацелена на ее рецепцию на континенте [8, с. 35; 11, с. 1089]. Хотя то, что это издание получило широкое распространение за рубежом, вызывает большие сомнения². Но в любом случае оно весьма примечательно. Сам сборник, посвященный королеве Елизавете I, включает в себя 34 произведения (по 17 сочинений Таллиса и Бёрда, что соответствует числу лет правления королевы на момент публикации)³. Музыка предшествуют два стихотворения на латыни. Их авторы (Фердинандо Ричардсон и Ричард Малкастер) прославляют

королеву и английскую музыку, в частности, в лице учителя (Таллиса) и ученика (Бёрда)⁴. Учитывая же их сетования на то, что сочинения английских мастеров на континенте прежде не печатались⁵, их публикация аллегорически трактовалась как «музыкальная битва», в которой такие прославленные композиторы, как Николя Гомбер, Клемент-не-Папа и другие авторы во главе с Лассо считались соперниками⁶. Тем более что мотет, возможно, наиболее космополитичный жанр, идеально подходил для этого. Так что мы вполне можем рассматривать *Cantiones* Таллиса-Бёрда и как своего рода образец художественного «пиара» елизаветинского правления.

Сборники, именующиеся «Священными песнопениями», публиковались не только в XVI веке, но и по его окончании. Прежде всего в переходный период от Ренессанса к раннему барокко. Именно тогда появились *Sacrarum cantionum* для 5 голосов Карло Джезуальдо (1603) и два одноименных сборника Питера Филиппа для 5 и 8 голосов (1612–1613), которые в 1617 и 1625 годах (уже под влиянием барочных идей) были переизданы с добавлением партии органа. Также для пяти- и четырехголосного состава с basso continuo опубликованы *Cantiones Sacrae* Яна Питерсзона Свелинка (1619) и Генриха Шютца (1625), в которых, с одной стороны, обращает на себя внимание полижанровость (в сборнике Свелинка, наряду с мотетами, присутствуют также Магнатикат и Te Deum), а с другой – многочастность

¹ Как указывает Джейн Бернстайн [4, с. 315], прототипом для книги Таллиса-Бёрда послужило собрание шансон Лассо, напечатанное в 1570 году в Лондоне эмигрантом-гугенотом Томасом Воролье (Recueil du mellange d'Orlande de Lassus, contenant plusieurs chansons tant en vers latins qu'en ryme francoyse, a quatre, et cinq parties. London: Thomas Vautrollier, 1570).

² До нас дошло лишь два экземпляра этой книги, которые находятся в библиотеках Гамбурга и Брюсселя. При этом брюссельский экземпляр, как указывает Дж. Керман [8], еще в XVIII веке находился в Англии.

³ Несмотря на то, что сочинения эти соответствуют всем признакам мотетного жанра, само слово «мотет» авторы не используют. Аналогично Бёрд поступил и впоследствии в двух своих книгах *Sacrae cantiones* (1589 и 1591).

⁴ Р. Малкастер в своей оде пишет: «В прежние дни наша Англия восхищалась великолепными работами авторов [из других стран], а свои собственные творения оставляла в безвестности; но теперь, когда она наконец-то нашла в своих детях, Таллисе и Бёрде, предводителях, Англия позволяет им наслаждаться славой <...> их произведения отправляются в чужие земли для оценки мастерами искусства» [цит. по: 8, с. 35].

⁵ Эту позицию прекрасно иллюстрируют следующие слова: «когда ни одна публикация не содержит ни одного английского имени, она [Музыка. — Г. К., Н. Т.] близка к тому, чтобы потерять терпение и начать считать наших британских композиторов недостойными ее даров. Жаждающие положить конец такой суровой несправедливости, Таллис, старик, достойный большой чести, и Бёрд, призванный украшать учителя, обещают, что отныне такого больше не будет» [там же].

⁶ Все они перечислены в стихотворении Ричардсона.

(из 22 песнопений Шютца половина состоит из двух и более частей в виде относительно законченных композиций, обозначенных как *Secundo pars*, *Tertia pars* и т. д.).

Тем не менее постепенно практика создания и публикации сборников «священных песнопений» на латинском языке практически исчерпала себя. В эпоху барокко композиторский интерес сместился к другим вокальным в своей основе жанрам – опере, оратории, кантате и т. д. И все же, отдельные случаи имели место даже во второй половине XVII столетия. В качестве довольно позднего примера можно назвать *Arion Romanus sive Liber primus sacrarum cantionum* («Римский Арион, или Первая книга священных песнопений») Джакомо Кариссими 1670 года (28 сочинений, предназначенных для 5-голосного хора и инструментов)¹.

Спустя много лет, уже в XX столетии, композиторы вспомнили о практике «Священных песнопений». Одним из наиболее ярких их образцов стали *Canticum sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis* («Священные песни в честь Святого Марка») Игоря Стравинского (1956). Их текст взят из Священного Писания (в первую очередь, Евангелия от Марка), при этом сочинение мыслилось как единая композиция из 5 частей, а не как отдельно исполняемые мотеты².

Возвращаясь же к ренессансной практике, мы прежде всего должны констатировать довольно частое использование словосочетания «священные песнопения» (в различных латинских версиях) в публикациях того времени. Как правило, в довольно пространственных названиях, которые присутствуют на титульных листах авторских либо коллективных сборников многоголосных вокальных сочинений на латинском языке. И фактически данное словосо-

четание играет роль обобщенного жанрового наименования. Соответственно, любое сочинение из такого сборника (несмотря на свою конкретную жанровую принадлежность) может считаться священным песнопением. В то же время, учитывая, что большинство сборников *Cantiones sacrae* состоит из ренессансных мотетов, т. е. многоголосных вокальных сочинений на тексты духовного содержания, ориентированных при этом на вполне определенные композиционные принципы, священное песнопение также можно рассматривать и как синоним мотета³.

Важно только не забывать, что в каждом из этих случаев священное песнопение как таковое оказывается некоей абстракцией, поскольку в реальной композиторской и издательской практике ни одно конкретное сочинение таким образом не обозначалось, да и в названиях ренессансных музыкальных книг непременно использовалась форма множественного лица данного словосочетания.

При этом иногда в названиях тех или иных публикаций слово *cantiones* встречается и без сопутствующего определения *sacrae*, в значении «многоголосные песни на латинском языке» (по аналогии с немецкой *Lied* и французской *chanson*). И уж крайне редко можно обнаружить в названии ренессансных сборников интересующее нас слово в форме единственного числа – *cantio*. Например, в *Liber Modulorum Sacrorvm: Qvinis Et Senis Vocibvs, Qvibvs eddita est recens cantio octo vocum, de sacro foedere contra Turcas* («Книге священных песнопений на пять и шесть голосов, с прибавлением восьмиголосной песни в честь Священной лиги против турок») Якоба де Керле, опубликованной в 1572 году мюнхенским печатником Адамом Бергом⁴.

¹ Заметим, что два песнопения из этого сборника не принадлежат Кариссими. Более того, многие мотеты ранее уже были изданы. Подробнее об этом см. в статье Эндрю Джонса [7].

² С. И. Савенко называет *Canticum sacrum* «духовной кантатой» [3, с. 161].

³ Именно так определял понятие *cantiones sacrae* и Гуго Риман в своем «Музыкальном словаре» [12, с. 175].

⁴ Интересно, что в первой четверти XVII века термин *cantio* (в единственном числе) иногда использовался при публикации инструментальной музыки. Так, в «*Tabulatura nova*» Самуэля Шейдта обозначение *cantio sacra* сопровождает некоторые каноны на хорал (см.: *Scheidt, Samuel. Tabulatura nova. Continens variationes aliquot. Psalmorum, fatntasiarum, cantilenarum, passamezzo et canones aliquot.* Hamburg: Michael Hering, 1624).

Что же касается ситуационного контекста, на который рассчитывали авторы и составители сборников «Священных песнопений», то здесь в целом не было единообразия. Не говоря уже о том, что некоторые сочинения явно предназначались для литургической практики, а другие, напротив, создавались на нека-

нонические тексты либо носили откровенно светский характер, а значит, подходили разве что для частного исполнения (в том числе с использованием музыкальных инструментов), существовало немало композиций (прежде всего мотетов), которые вполне могли звучать как в церкви, так и в светской обстановке.

Литература

1. Лебедев С. Н. Мотет // Большая российская энциклопедия. URL: <http://bigenc.ru/> (дата обращения: 06.08.2022).
2. Москвина Ю. В. Техника парафразы в текстах и музыке латинских мотетов «Sacrae cantiones» Бальдуина Гуаюля // Музыка – Философия – Культура: Сб. статей / ред.-сост. К. В. Зенкин, О. В. Марченко, Е. В. Ровенко. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2020. С. 210–220.
3. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 327 с.
4. Bernstein J. A. Lassus in English Sources: Two Chansons Recovered // Journal of the American Musicological Society, 27 (1974). P. 315–325.
5. Brown A. Preface // Byrd W. Cantiones sacrae II: For 5–6 voices a cappella. London: Stainer & Bell, 1981.
6. Groot S. Sweelinck's "Cantiones sacrae" // Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 71 (2021). S. 21–54.
7. Jones A. V. Carissimi's "Arion Romanus": A Source Study // Music & Letters, 69 (1988). P. 151–210.
8. Kerman J. The masses and motets of William Byrd. Berkeley: University of California Press, 1981. 360 p.
9. Macey P. Bonfire Songs: Savonarola's Musical Legacy. Oxford: Clarendon Press. 1998. 359 p.
10. McCarthy K. Byrd, Augustine, and "Tribue, Domine" // Early Music, 32 (2004). P. 569–576.
11. Monson C. Byrd and the 1575 Cantiones Sacrae. 1 // The Musical Times, 116 (1975), No. 1594. P. 1089–1091.
12. Riemann H. Musiklexikon. 5. Ausgabe. Leipzig: Max Hesse, 1900. 1284 p.
13. Wood J. On reconstructing Gesualdo's "Sacrae Cantiones, liber secundus" // Early music, 41 (2013). P. 657–664.





«Будучи дальше от солнца, мы позднее взрослеем»: «Пророчица» Генри Пёрселла

Театральная музыка Генри Пёрселла (в сумме 28 произведений¹) представляет большой интерес для исполнителей, о чем говорят интерпретации Н. Арнокура, Дж. Э. Гардинера, Т. Пиннока, К. Хогвуда и многих других дирижеров. Со времени издания основательных трудов по данной теме на русском языке, прежде всего монографии В. Дж. Конен [1] и переводной книги Дж. Уэстрепе [2], условия исследования музыкального искусства барокко значительно изменились. Увеличилось количество и разнообразие доступных источников, что повлекло существенные изменения в фактологии. Поэтому дальнейшая разработка вопроса, уже с учетом появившихся возможностей, безусловно, необходима.

В последнее десятилетие своей жизни Пёрселл (*ил. 1*) по ряду причин активно обратился к музыкальному театру. Самая непосредственная из них прямо касалась композитора: «Приказ короля Вильгельма III, переданный через декана Королевской капеллы 23 февраля 1689 г., “запретить музыку [т. е. музыкальные инструменты. — А. Ф.] в капелле, кроме органа” одним махом разрушил репертуар жанра антема с инструментами [дословно “симфонического антема”². — А. Ф.], в развитие которого сам Пёрселл внес большой вклад в течение предыдущего десятилетия, <...> он искал более заинтересовывающие музыкальные решения в других местах, в основном в лондонских театрах» [6, с. 355].

Но почему же именно театр? Дело в том, что на тот момент при дворе и в английском



Ил. 1. Генри Пёрселл. Гравюра Роберта Уайта (по портрету Джона Клостермана) из сборника «Британский Орфей» (Лондон, 1698)

обществе заинтересованность в этом виде искусства была очень высокой. Сказались почти двадцать лет государственного запрета. Пуританский парламент Кромвеля посчитал театр легкомысленным и недостойным

* Фарбак Анна – студентка IV курса научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

¹ Именно такое количество соответствует данным, приведенным в известной монографии Питера Холмана [11, с. 243].

² «Это была так называемая “симфоническая песня” (“symphony song”), в которой голоса и континуо были обогащены ритурнелями для скрипок или пары продольных флейт» [14, с.115]. У П. Холмана это «антем со струнными» [2].

развлечением. Актеры приравнивались к бродягам. Сценические представления практически прекратились уже в 1642 году. Возрождение же театра стало естественным следствием Реставрации Стюартов: «21 августа 1660 г. Томас Киллигрю и сэр Уильям Давенант, ведущие “выжившие” из довоенного Лондонского театра, получили патент, позволяющий образовать две компании под патронатом короля и герцога Йоркского» [11, с. 188]. Надо сказать, что Карл II, выросший в изгнании во Франции, иначе поступить, наверное, и не мог. Тем более что король устраивал свой двор явно по парижскому образцу, а придворная жизнь при Людовике XIV была донельзя театрализованым действием, к тому же «озвучивалась» музыкой самого Люлли.

В 1682 году компании короля и герцога Йоркского вынужденно (из-за проблем с фи-



Ил.2. Фасад театра Дорсет-Гарден в Лондоне (гравюра, 1673)

нансированием) объединились. Тем не менее на лондонской сцене произошло четкое разделение: относительно простые для постановки драматические спектакли обычно ставились в театре Друри-Лейн, в то время как представления, требовавшие сложной машинерии и зрелищных декораций, — в хорошо оснащенном театре Дорсет-Гарден, выстроенном в 1671 году для труппы герцога (ил. 2).

Одним из таких роскошных спектаклей и стала поставленная в 1690 году «Пророчица, или История Диоклетиана» Томаса Беттертона (ил. 3) с музыкой Пёрселла. Постановка эта оказалась весьма успешной, о чем свидетельствует среди прочего и следующая информация из обзора английской сцены за период с 1660 по 1706 год, опубликованного Джоном Даунсом в 1708 году в книге “Roscius Anglicanus”: «Опера, написанная мистером Беттертоном, разворачивается на фоне прибрежных пейзажей, с машинерией и костюмами: вокальная и инструментальная музыка г-на Пёрселла и “Танцы” мистера Приста удовлетворяют ожидания двора и города и обеспечивают автору хорошую репутацию» [цит. по: 9, с. 243].

Весьма показательную оценку этого произведения дает в своей диссертации Линдсей Бейкуэлл. Ссылаясь на мнение современного исследователя английского театра XVII–XVIII веков Джудит Милхаус [16], она обращает внимание на то, что известны всего восемь английских пьес второй половины XVII столетия, в числе которых и «Пророчица», которые «действительно являются вершиной зрелищных эффектов» [4, с. 19]¹.

Правда, в наши дни «История Диоклетиана» оказалась практически забытой, ее затмили другие шедевры Пёрселла — «Дидона и Эней», «Королева фей», «Король Артур» и др. Тем не менее она, бесспорно, заслуживает внимательного рассмотрения (подобно многим другим сочинениям «второго плана»).

«Пророчица» — весьма художественно противоречивое произведение, особенно с современной точки зрения.

¹ Оценить великолепие предполагавшихся декораций можно из их описания в издании текста пьесы 1690 г. [5].

Во-первых, претензии можно предъявить к сюжету и литературному источнику в целом. Сюжет основывается на эпизоде из древнеримской истории¹. Еще в 1622 году он был положен в основу одноименной пьесы Дж. Флетчера и Ф. Мессинджера². Интрига в ней крайне запутана, мотивы поступков героев не всегда однозначны, да и барочная витиеватость языка делает пьесу не всегда убедительной. Джеймс Уинн в своей статье не без иронии отмечает: «Страсти стилизованы: любовь выражается в метафорах, а не в ласке, гнев в разглагольствованиях, а не в фехтовании» [20, с. 113]. Но надо помнить, что Беттертон и Пёрселл писали «Пророчицу» не для потомков, а явно ориентируясь на современность, и многие, с современной точки зрения, недостатки по меркам конца XVII века были эстетическими достоинствами.

Подтверждением того, что авторы оперы действительно чутко следовали за современными им веяниями, являются многочисленные политические аллюзии. Сюжет, завязанный на политической и любовной интригах, явно резонировал с английской историей второй половины XVII века. П. Холман в своей монографии о Пёрселле отдельно проясняет связь героев и их реальных английских прототипов [11, с. 201]. Завершает же пьесу эпилог чисто пропагандистского содержания с размышлениями о решении призвать ирландцев на помощь в политической игре и предложением замены «мужчин-администраторов» женским парламентом! Политизированность



Ил. 3. Томас Беттертон. Портрет работы сэра Годфри Неллера (ок. 1695). Оригинал — Национальная портретная галерея (Лондон)

коснулась и музыки. В партитуре есть то, что нельзя было поместить в изданное либретто: ария Вакха из Маски заключает в себе откровенную критику властей, которая была бы мгновенно «выловлена» цензурой, будь она в тексте печатного либретто.

Во-вторых, репутацией «неудачливой» оперы «Пророчица» обязана обстоятельствам

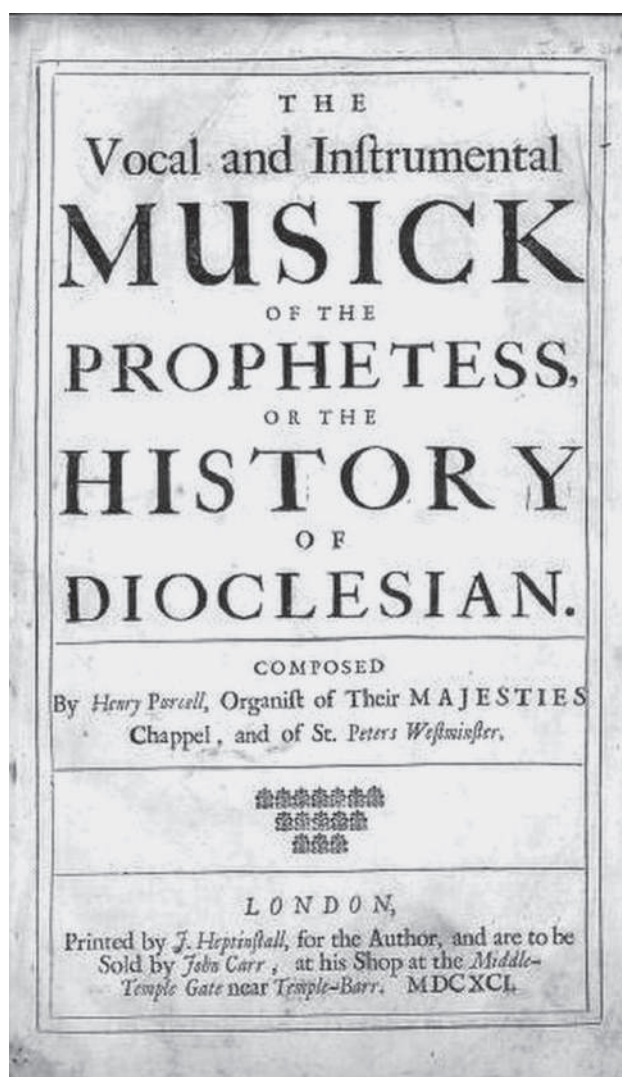
¹ Смерть императора Нумериана приводит к власти его друга Апра (лат. — «вепрь»), который является подлым убийцей, скрывающим тело императора, ссылаясь на его болезнь. Тем временем Пророчица (Дельфия) предсказывает солдату Диоклу скорое восхождение на трон, но для этого он должен убить некоего вепря. Поэтому Диокл вместе с племянником Максимином часто охотятся, желая поскорее найти того самого зверя. Правда, за это предсказание Диокл должен жениться на племяннице Дельфии — Друзилле, которая влюблена в него. Тем временем становится известно о смерти Нумериана, и Апру приходится скрываться. Брат и сестра Нумериана (Карин и Аурелия) хотят отмщения и объявляют награду за его поимку. Аурелия выйдет замуж за того, кто это сделает. Диокл отправляется на поиски, находит Апру и расправляется с ним. Аурелия соглашается стать его женой (при этом Диокл забывает о Друзилле), а солдаты возводят Диокла (под именем Диоклетиана) на трон. Далее разворачивается сложная любовная интрига между четверкой персонажей — Диоклетианом, Друзиллой (вместе с Дельфией), Аурелией и Максимином. В результате всех перипетий Диоклетиан, уже вместе с Друзиллой, решает передать власть Максиминому и удалиться в поместье. Но Максимино не устраивает то, что он не обладает таким авторитетом у армии, как его дядя. И он решает его убить, в чем его поддерживает вероломная Аурелия. Но осуществить замысел им не удается, этому препятствует Дельфия, простившая Диоклетиана за Друзиллу. Диоклетиан же, проявляя великодушие и милосердие, прощает племянника. В итоге торжествует Любовь.

² Долгое время одним из авторов пьесы, наряду с Джоном Флетчером (1579–1625), считался Фрэнсис Бомонт. Но поскольку он уже в 1616 году (т. е. еще за 6 лет до премьеры) умер, соавтором, вероятно, был Филипп Мессинджер (1583–1640). См.: [17].

публикации и продажи партитуры. Дело в том, что Пёрселл допустил несколько промахов коммерческого характера и практически разорился при издании. Один из печатников, к которому он обратился, подвел его, а далее произошло то, о чем композитор написал в Приложении к партитуре: «*Мое желание держать цену для подписчиков настолько низкой, насколько это возможно, столь сильно преобладало до сих пор над моими соображениями собственного интереса, что я слишком поздно счел, что деньги от подписки вряд ли будут соответствовать затратам на завершение этого издания*» [18]. Кроме тех проблем, о которых сообщал сам композитор, были и другие, не менее существенные¹. Во-первых, он издал полную партитуру, что не столь удобно для домашнего исполнения — большинство интересовалось только отдельными приятными вокальными номерами². Но что же делать с большим количеством инструментальной музыки? Ведь широкая аудитория автоматически остается не очень заинтересована в ее приобретении. Во-вторых, в Англии по случаю таких эксклюзивных изданий была разработана система подписок, и здесь Пёрселл тоже допустил несколько ошибок. Ситуация вышла такова: для ожидающих недорогое, но качественное издание цена была слишком высока, а для тех, кто хотел приобрести статусное, — наоборот, недостаточно значительной (ил. 4).

Получилось, что «История Диоклетиана» выглядела особенно неудачно в глазах историков — в особенности на фоне «Королевы фей», которая была издана после и даже переиздавалась. Тем более что Пёрселл при этом учел все прежние промахи и опубликовал лишь девять сольных песен (с указанием их первых исполнителей) в переложении для голоса и континуо.

Противоречия характерны и для определения жанра «Пророчицы». Его нужно рассматривать с двух сторон — литературной и музыкальной. Жанровая принадлежность



Ил. 4. Титульный лист партитуры «Пророчицы, или Истории Диоклетиана» (1691)

литературной «Пророчицы», как правило, характеризуется двумя терминами: «трагическая история» либо «героическая пьеса»³. В этом свете «История Диоклетиана» получает действительно эпохальное значение в английском театре, так как является одним из первых произведений, возродивших жанр «героической пьесы» после периода «отхода» от него. Дело в том, что этот жанр получил особое развитие в 1660 – 1670-е годы, прежде всего в творчестве Дж. Драйдена, который в своем «Эссе о героических пьесах» отмечал, что «...предметом его

¹ Этот вопрос достаточно подробно исследован Ребеккой Хериссон [9].

² К тому же их доступность не представляла особой проблемы, поскольку институт авторского права в то время не был столь регламентирован, как сейчас.

³ Описание данного жанра см. в энциклопедии «Британника» [10].

должны быть любовь и доблесть» [8]. То есть «Пророчица» создана по всем канонам героической пьесы, несмотря на то, что сама драма была написана задолго до периода расцвета этого жанра, а опера — значительно позже.

В музыкальном отношении мнения исследователей разделились. Все прения по поводу жанра сводятся в основном к следующему: это опера или драматический спектакль с очень развитым музыкальным сопровождением? И какова степень равноценности музыки и слова в данном произведении? Надо сказать, что полемика по этому поводу существовала и во времена Пёрселла, и композитор, кстати, сделал в этом отношении большой прорыв. Если в предисловии к «Психее» Томаса Шедуэлла (1673) Мэттью Локк пишет, что полностью спетая опера не свойственна «нашему гению» [15], то Пёрселл считал уже иначе: *«Музыку и поэзию всегда признавали как сестер, которые идут рука об руку, помогая друг другу; как поэзия есть гармония слов, так музыка есть то же в звуках: и как поэзия это возвышение над прозой и ораторией, так музыка есть экзальтация поэзии»* [18]. Тем не менее, в «Пророчице» все же нет столь важной оперной составляющей, как речитатив. Но, по мнению Эндрю Уоклинга, это вполне естественно, поскольку английский речитатив приобрел устойчивый облик только с принятием итальянского речитатива сессо, который даже в начале 1710-х годов во многом удивлял лондонского слушателя [19, с. 305–306].

В современном музыкознании можно выделить несколько разных точек зрения. Если исследователи более раннего поколения, такие, например, как В. Конен [1] или Дж. Уэстреп [2], предпочитали термины «опера» либо «semi-опера», то современные музыковеды, в том числе М. Адамс [3] или Р. Хериссон [9] демонстрируют приверженность к термину

«драматическая опера»². Однако наибольший интерес, пожалуй, вызывает третья точка зрения. Ее представителем можно назвать Роберта Д. Хьюма, который в одной из своих статей [13] утверждает, что не стоит полностью доверять аутентичным жанровым определениям. И, кстати, в случае с «Пророчицей» ссылается на литературное издание, в котором определение типа сочинения вообще очень свободное: «В духе оперы» (“After the manner of the Opera”) [5].

Столь разные трактовки жанра «Пророчицы» закономерны. С одной стороны, произведение отвечает всем требованиям жанра драматической пьесы с музыкой: объем текста превалирует над музыкальной составляющей, именно в нем реализуется развитие сюжета и героев, тогда как музыка скорее иллюстрирует их состояния и ситуацию. В отдельных крупных частях целого (например, в I и V актах) музыка почти полностью уступает место драме. С другой стороны, она, бесспорно, имеет важное художественное значение и играет смыслообразующую роль, хотя и не столь выдающуюся, как в итальянской опере. Кроме того, в данном случае можно говорить о наличии музыкальной драматургии, полностью реализованной при помощи специфических оперных форм. Последний аргумент допускает использование термина “semi-opera”, при всей условности данного определения.

Из общеизвестных оперных форм здесь присутствуют увертюра, сольные и хоровые номера. Пёрселл применяет определение «Chorus», но надо понимать, что это скорее большой ансамбль, нежели грандиозный коллектив в духе романтической оперы. К особым национальным оперным атрибутам относятся так называемые First и Second music, исполняющиеся перед спектаклем, пока зал заполняется зрителями, а также Маска³ и акт

¹ Слово «гений» употреблено здесь в значении «нрав» или «вкус». Более подробно этот вопрос освещен в статье Мартина Адамса [9].

² Заметим, что оба термина (и «драматическая опера», и semi-opera) вполне аутентичны. Первый применял еще знаменитый поэт и драматург Джон Драйден (1631–1700) — на титульном листе издания его «Короля Артура» (1691) в качестве подзаголовка значится *A Dramatick Opera* [7], второй — известный биограф и музыкант-любитель Роджер Норт (1653–1734) [см.: 1, с. 188].

³ Напомним, что под Маской (англ. masque) в данном случае понимается представление на мифологический либо пасторально-аллегорический сюжет, в котором драматическое действие и декламация сочетаются с музыкой, танцами и маскарадными процессиями.

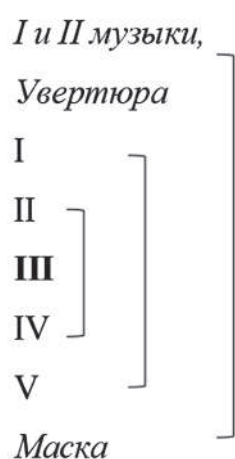
tunes (дословно – «мелодии актов»). Звучание act tune знаменует собой окончание действия, закрепляя главный аффект произошедшего на сцене. Подобного рода «мелодии» есть в I, II, III и IV актах. Заключительный же V акт своей act tune не имеет, поскольку непосредственно вливается в Маску. Кстати, прием, напоминающий act tune, можно встретить в музыкально-сценических произведениях Ж. Б. Люлли. Но если французский композитор обычно повторял в конце акта какой-либо номер из него же, то Пёрселл сочинял такой номер специально.

Музыкальная драматургия «Истории Диоклетиана» выстроена вокруг трех основных образных сфер, заложенных в эстетике жанра:

- сферы триумфальных событий и героики;
- сферы любви и философских размышлений о смерти, которые всегда вторгаются в любое празднество;
- сферы магии и волшебства Дельфии.

Все они взаимодействуют и пересекаются, но в сценах коронации и военного триумфа императора все-таки достаточно определенно преобладает первая из них. Любовные терзания и страх смерти должны приносить светотень в картину брэнного ликования. Магия Дельфии (Пророчицы) имеет не только сюжетную предпосылку, но и отвечает за зрелищно-декоративную функцию.

В целом выстраивается довольно сбалансированная композиция:



First и Second music вместе с увертюрой, с одной стороны, и заключительная Маска, с другой, создают декоративное обрамление целого. Неравноценные по музыкальному содержанию, они, однако, схожи в своей автономности, обособленности от драмы и чисто теоретически, наверное, могли бы обрамлять любой другой спектакль. Тем не менее Пёрселл старается преодолеть эту обособленность, и уже в First и Second music демонстрирует основные принципы, по которым будут сочетаться оперные формы внутри актов¹. Таковых всего три: опора на модель французской увертюры (или, в более широком смысле, на бинарные конструкции), использование метрических и ладовых контрастов², тембровое противопоставление струнных с континуо и полного барочного оркестра, включающего также деревянные духовые инструменты и трубы.

В свою очередь Маска, с точки зрения художественного решения, достаточно традиционна. Ее музыкальную составляющую формируют несколько арий (Купидона, Вакха и Фавна), дуэтов (среди них особо примечателен пасторальный дуэт “Ah! how gladly we believe”) и терцет, а также хоры и танцы (паспье, канари, менуэт). При этом она напрямую не имеет отношения к сюжету (главные и даже второстепенные герои не принимают в ней участия) и скорее выполняет роль моралите, с которым генетически связана.

I и V акты практически полностью посвящены драме: с одной стороны, в них происходит экспозиция образов героев и завязка конфликтов, а с другой стороны, напротив, развязка всех линий. По этой причине музыки здесь минимальное количество: в первом акте – только небольшая инструментальная пьеса, звучащая в конце (так называемая act tune), в пятом – «Танец крестьян» G-dur.

II и IV акты похожи по сценической ситуации (триумф Диокла и его коронация во II акте, победа над персами в IV акте) и, следовательно, по аффектам. В определенной мере

¹ Иначе говоря, условность приобретает образное и конструктивное значение, и тем самым перестает быть таковой.

² Эти средства, вместе с сопоставлением противоположных темпов, образуют так называемый «контраст циклического типа».

они подобны и в музыкальном отношении. Их общей чертой является масштабность композиции. Так что четвертый акт образует своеобразную арку со вторым¹.

При этом III акт, оказывающийся в центре всей конструкции и посвященный любовному конфликту между Диоклетианом, его племянником Максимилианом, Аурелией и Друзиллой, достаточно камерный. Его характерная особенность – наличие черт танцевальной сюиты, что свидетельствует о влиянии чисто инструментальных жанров на сочинение Пёрселла и одновременно – о большом значении дансантиности [12]. Камерный состав оркестра создает контраст ко второму акту и гибко следует за разворотом сюжета от изобразительности и картинности в сторону психологических переживаний героев.

При подобной связности и ясности целого возникает внимание к деталям, которые и призваны оживить схему, сделав целое художественным произведением. Пёрселл широко использует композиционную модель, в основе которой сочетание оркестровой симфонии / прелюдии, хора и арии / песни. Принципы их соединения, как уже было сказано, заданы в самом начале «Пророчицы» – в First и Second music.

Среди отличительных стилистических черт данного музыкально-сценического произведения прежде всего хочется отметить оркестровку, а также использование таких специфических национальных жанров, как граунд и кэтч.

В целом исполнение «Пророчицы» требует использования полного состава барочного оркестра (с духовыми инструментами). На это стоит обратить особое внимание, поскольку

ку в данном случае мы имеем дело с одним из наиболее ранних образцов опубликованных английских партитур для подобного состава, сохранившихся до наших дней.

Кстати, выразительные возможности полного барочного оркестра использованы уже в Second music. Причем в партитуре приведены наименования всех инструментов, расположенных в соответствии с их тесситурой. П. Холман, подробно осветивший в своей работе [12] историю формирования оркестра Пёрселла, уделил особое внимание трубам, поскольку именно они стали последними инструментами из вошедших в его состав. По мнению исследователя, впервые трубы были использованы композитором в исполненном 27 марта 1690 года сочинении под названием «Йоркширская праздничная песнь» (Z 333)², а наиболее известный случай их применения связан с Одой ко дню рождения королевы Марии «Добро пожаловать, славное утро» (Z 338), написанной в 1691 году. А учитывая, что в тот же период появилась и «Пророчица», можно утверждать, что фактически она явилась лишь третьим изданным в Англии произведением, в котором присутствует полный барочный оркестр, и, вероятно, первым сценическим.

Что же касается кэтча и граунда, то они представлены очень своеобразно. Более того, Пёрселл умудрился даже совместить свойственные им техники в одном номере. Речь идет о чаконе c-moll для двух флейт и континуо из третьего акта. Композитор озаглавил ее “Two in one upon a Ground” («Два в одном на фоне граунда»), обозначив таким образом и канон у флейтового дуэта³, и остинато в басу. Казалось бы, достаточно простая

¹ Примеры музыкально-смысловых соответствий между номерами из II и IV актов прежде всего демонстрируют подобные по аффектам ария баса “Great Diocles the Boar has kill’d” и хор “Sing Io’s! praise the Thundring Jove” (G-dur). Или же ария и хор “Rejoyce” (C-dur), с одной стороны, и ария тенора “Sound, Fame, thy Brazen Trumpet sound” и хор “Let all rehearse, In lofty Verse” (D-dur), с другой. А тема смерти и вечности, несомненно, объединяет арию сопрано “Charon, the peaceful Shade invites” (II, g-moll) и хор “Oh sacred Fame, Embalm his Name” (IV, g-moll).

² П. Холман [12] считает, что в данном случае проявилось влияние придворного музыканта итальянца Джованни Баттисты Драги, который написал первый сохранившийся образец с использования труб – «Оду святой Цецилии» (1687). Более раннее упоминание о трубах касается коронации Якова II в 1685 году, на которой исполнялись произведения мастера королевской музыки Николаса Стаггинса. Считается также, что еще в 1675 году Мэттью Локк использовал трубы «Психее», но ни в партитуре, ни в предисловии к ней об этом не сказано ничего, кроме обтекаемой фразы «использованы... все виды музыкальных инструментов» [15].

³ В данном случае это конечный канон в приму с расстоянием между пропостой и респостой в два такта.

композиционная идея в данном случае воплотилась в образец высшего мастерства, став в итоге одним из самых известных номеров «Истории Диоклетиана». Чакона не только пленяет слушателя своей красотой, но и весьма характерна для Пёрселла, поскольку форма вариаций на *basso ostinato*, как известно, занимает важное место в творчестве композитора¹. Кроме того, собственно *basso ostinato* (14 проведений) выступает в виде фригийского оборота — знаковой барочной риторической фигуры. К этому можно добавить, что использованный в Чакоме инструментальный состав Пёрселл также применил и в симфонии флейт перед арией тенора “*Since the Toils and the Hazards of War’s at an end*” («Поскольку трудности и опасности войны подошли к концу») из II акта (причем тоже в *c-moll*). Эта параллель целесообразна с точки зрения характеристики аффекта, схожего в обоих случаях.

Но необычно то, что ни в одном издании не указано местоположение этой музыки в пьесе! Возможно, чакона предшествовала *The Chair dance (C-dur)*². Такое предположение объясняется, с одной стороны, тем, что у обоих номеров общая тоника (при ладовом контрасте). А во-вторых, его хореографическим решением, поскольку сам танец со стульями частично представляет собой своего рода «хореографический канон», где вторая группа танцоров через какое-то время повторяет движения первой³.

Помимо прямого использования жанра кэтча (поскольку *catch* — это и есть английская версия канона), Пёрселл уделяет внимание даже его эстетике. Ведь жанр кэтча связывался с основными темами застольных песен, для которых типична каноническая техника. Непосредственное выражение это получило в арии Вакха с ансамблем и хором «*I’m here*

with my jolly crew» («Я здесь со своей веселой компанией») и в предпоследнем хоре «*Be gone, be gone importunate Reason*» («Уходи, уходи, назойливый Разум»). В связи с этим стоит напомнить, что Вакх и вакхические пиршества, возможно, воспринимались и как своего рода архетипическая отсылка к весне, обновлению. Не случайно, оба упомянутых примера находятся в Маске, поскольку главная ее идея — абсолютное торжество Любви — органично сочетается как с темой пиршества, так и с его философским подтекстом.

«Пророчица, или История Диоклетиана» — интереснейший образец смешанного барочного жанра. Возможно, это сочинение и не стало самым ярким на общемзыкальном фоне того времени и не претендовало на принципиальную новизну, но ему невозможно отказать в глубоком отражении своей противоречивой современности. Это проявилось буквально во всем — и в основной идее, и в ее драматургическом и композиционном воплощении, и во внешних обстоятельствах создания и постановки. Как бы то ни было, «Пророчица» явилась одной из важнейших работ периода расцвета творчества Пёрселла, начавшегося немного ранее, с созданием оперы «Дидона и Эней». При этом сам композитор ставил перед собой задачу формирования национального образца оперного жанра. Он стремился к созданию музыкально-сценических произведений, которые при всех французских и итальянских влияниях, были бы все-таки сугубо английскими: «Сейчас изучается итальянская мелодия, которая есть лучший учитель в этом, и немного французская, чтобы придать ей немного веселья и моды. Таким образом, будучи дальше от солнца, мы позднее взрослеем, чем наши соседние страны, и должны радоваться, постепенно стряхивая наше варварство» [18].

¹ Достаточно вспомнить популярную арию Дидоны *g-moll* из «Дидоны и Энея».

² Данный танец связан с магией Дельфии, которая демонстрирует нерадивому слуге Диоклетиана свою власть над духами, танцующими по ее приказу.

³ «Фигуры выходят из-под завес и танцуют; и точно такие же фигуры появляются на их местах: когда они немного потанцевали, они садятся на стулья, вторые выскальзывают из-за них, и после присоединяются к танцу» [5].

Литература

1. *Конен В. Дж.* Перселл и опера. Исследование. М.: Музыка, 1978.
2. *Уэстреп Дж.* Генри Пёрселл. Л.: Музыка, 1980.
3. *Adams M.* Opera as Literature and the Triumph of Music // Music in the London Theatre from Purcell to Handel / ed. by C. Timms & B. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. P. 25–37.
4. *Vakewell L.* Changing Scenes and Flying Machines: A Re-examination of Spectacle and the Spectacular in Restoration Theatre, 1660–1714. A Doctoral Thesis Submitted in partial fulfilment of the requirements for the award of Doctor of Philosophy at Loughborough University, 2015.
5. *Betterton T.* The Prophetess, or The History of Dioclesian written by Francis Beaumont and John Fletcher; with Alterations and Additions, After the manner of an Opera; represented at the Queen's Theatre, by Their Majesties servants. London: Printed for Jacob Tonson, 1690. См.: Early English Books Online. URL: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=eebo;idno=A27197.0001.001> (дата обращения: 10.04.2022).
6. *Burrows D.* London: Commercial Wealth and Cultural Expansion // Late Baroque Era: From the 1670s to the Mid-18th Century / ed. by G. Buelow. London: Macmillan, 1993. P. 355–392.
7. *Dryden J.* King Arthur, or, The British Worthy: A Dramatick Opera perform'd at the Queens Theatre by Their Majesties servants. London: Printed for Jacob Tonson, 1691. См.: Early English Books Online. URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/ebo2/A69869.0001.001?view=toc> (дата обращения: 10.04.2022).
8. *Dryden J.* Of Heroic Plays. An Essay // The Project Gutenberg. EBook of The Works of John Dryden. Volume 4. URL: https://www.gutenberg.org/files/15349/15349-h/15349-h.htm#page_016.
9. *Herissone R.* Playford, Purcell, and the Functions of Music Publishing in Restoration England // Journal of the American Musicological Society. Vol. 63 (2010). P. 243–290.
10. Heroic play // Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/heroic-play>.
11. *Holman P.* Henry Purcell. Oxford: Oxford University Press, 1994.
12. *Holman P.* Purcell's Orchestra // The Musical Times. Vol. 137 (1996), no. 1835. P. 17–23.
13. *Hume R. D.* The Politics of Opera in Late Seventeenth-Century London // Cambridge Opera Journal. Vol. 10 (1998). P. 15–43.
14. *Keates J.* Purcell: A Biography. London: Northeastern University Press. 1996.
15. *Locke M.* The English Opera, or The Vocal Musick in Psyche with the Instrumental therein intermix'd. To which is Adjoined the instrumental musick in the Tempest. London: Printed for the Author, 1675. Preface, unpaginated.
16. *Milhous J.* The Multimedia Spectacular on the Restoration Stage // British Theatre and the Other Arts, 1660–1800 / ed. by S. Kenny. London: Associated University Presses, 1984. P. 41–64.
17. *Price C.* Dioclesian // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/ото-9781561592630-e-5000006884> (дата обращения: 10.04.2022).
18. *Purcell H.* Vocal and Instrumental music of the Prophetess or the History of Dioclesian. London: J. Heptinstall, for the author, 1691.
19. *Walkling A. R.* Masque and Opera in England, 1656–1688. Abingdon; New York: Routledge, 2017.
20. *Winn J. A.* Heroic Song: A Proposal for a Revised History of English Theater and Opera, 1656–1711 // Eighteenth-Century Studies. Vol. 30 (1996). P. 113–137.



АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Юрий Бочаров. Заметки о барочных balletti

Автор отмечает две основные тенденции в использовании термина «балет» (в различных вариантах его написания) в музыкальных произведениях эпохи барокко, обращая особое внимание на многообразие внетеатральных, сугубо музыкальных balletti. Основная разновидность таких сочинений обычно представлена в сборниках итальянской и немецкой инструментальной музыки того времени в виде небольших «двухколенных» пьес танцевального характера в двух- или четырехдольном метре, нередко оказывающихся частями сюитных рядов. Однако название *Balletto* могло также относиться к существовавшим в рукописном виде многочисленным композициям И. Г. Шмельцера, состоявшим преимущественно из танцев, которые явились отражением венской театральной и придворной танцевальной практики. А в форме множественного числа (*Balletti*) данный термин в начале XVIII века иногда использовался как синоним понятия «камерная соната» (например, в творчестве Т. Альбини, Р. Валентине).

Ключевые слова: balletto; ballet; музыка барокко; сборники инструментальной музыки; сюита; камерная соната.

Глеб Конькин, Николай Тарасевич. «Священные песнопения»: к истории понятия

В статье рассматривается история понятия «священные песнопения» (*cantiones sacrae*), часто встречающегося на титульных листах книг партий вокальных сборников XVI – начала XVII века. При этом авторы обращают особое внимание на аутентичное значение данного словосочетания. Изучение музыкальных источников того времени позволяет прийти к выводу, что под священными песнопениями, с одной стороны, понимались мотеты, а с другой стороны, на практике данное понятие относилось не к конкретному музыкальному жанру, а к корпусу различных сочинений, написанных не только на духовные, но и на светские тексты. Кроме того, при публикации вокальных произведений использовались и другие варианты названий.

Ключевые слова: священные песнопения; музыка эпохи Ренессанса; мотет; книги партий.

Анна Фарбак. «Будучи дальше от солнца, мы позднее взрослеем»: «Пророчица» Генри Пёрселла

Предлагаемая статья посвящена рассмотрению semi-оперы Генри Пёрселла «Пророчица, или История Диоклетиана» (1690), которая представляет немалый интерес как первый образец данного жанра в творчестве композитора. Вместе с тем «Пророчица» проливает свет на многие проблемы английского музыкального театра конца XVII века. Вопросы жанра, сюжета, публикации и постановки этого произведения по-разному определили его «выживаемость» на театральной арене: достаточно успешное для своего времени, оно оказалась практически забытым в последние три столетия.

Ключевые слова: Генри Пёрселл; semi-opera; музыка английского барокко; героическая драма.



ABSTRACTS

Yuri Bocharov. (Doctor habilitatus in Arts studies, Leading Researcher of Moscow conservatory).
Zametki o barochnykh balletti / Notes on Baroque balletti

The author notes two main trends in the use of the term *ballet* (in various spellings) in the musical compositions in the Baroque era, paying special attention to the variety of non-theatrical, proper instrumental balletti. The main type of such compositions is usually a small dance in binary form in duple or quadruple meter which presented in collections of Italian and German instrumental music, often as a part of suite. However, the name *Balletto* also referred to the numerous compositions by J. H. Schmelzer consisting mainly of dances that existed in manuscripts. These compositions were a reflection of the Viennese theatrical and court dance practice. And in the early 18th century, this term in the plural form (*Balletti*) was sometimes used as a synonym for the concept of *sonata da camera* (for example, in the works by T. Albinoni and R. Valentine).

Keywords: ballet; balletto; Baroque instrumental music; suite; sonata da camera.

Gleb Konkin (Moscow conservatory, 5th year student of Faculty of Musicology and Composition),
Nikolai Tarasevich (Doctor habilitatus in Arts studies, Professor and vice-rector of Moscow conservatory).
“Svyashchennye pesnopeniya”: k istorii ponyatiya / Cantiones sacrae: the history of concept

The authors examine the history of the concept of *cantiones sacrae* (“sacred chants”), often found on the title pages of the partbooks in the XVI century, as well as the authentic meaning of the term. The study of the musical sources of that time allows us to conclude that sacred chants, on the one hand, were understood as motets, and on the other hand, this concept did not refer to a specific musical genre, but to a corpus of various compositions written not only in spiritual, but also on secular texts. Moreover, other variants of names were used in Renaissance partbooks of vocal compositions.

Keywords: cantiones sacrae; Renaissance; vocal music; motet; partbooks.

Anna Farbak (Moscow conservatory, 4th year student of Faculty of Musicology and Composition).
“Buduchi dal’she ot solntsa, my pozdnee vzrosleem”: “Prorochitsa” Genri Persella / “Being farther from the Sun, we are of later Growth”: “The Prophetess” by Henry Purcell

Thy article deals with Henry Purcell’s “The Prophetess, or The History of Dioclesian” (1690). The play is of interest as the first example of semi-opera in the composer’s work. At the same time, *The Prophetess* sheds light on many problems of English musical theater in the end of the 17th century. Specifics of genre, plot, publication, and staging of this work determined its “survival” in the theatre in different ways: quite successful for its time, it has been almost forgotten in the last three centuries.

Keywords: Henry Purcell; semi-opera; Baroque music; English theater; heroic drama.

Уважаемые авторы!

С правилами направления, рецензирования и опубликования научных статей
вы можете ознакомиться на официальном сайте журнала «Старинная музыка»
по адресу: www.stmus.ru (страница «Информация для авторов»)